Saison 2014/2015

COSI FAN TUTTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Opéra bouffe en deux actes

Livret de Lorenzo Da Ponte
Edition Bärenreiter (Neue Mozart Ausgabe)
Présenté en italien, surtitré en français

Créé à Vienne, Burgtheater, le 26 janvier 1790.

©Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Le Baiser à la dérobée* (détail).

Equipe artistique :
Direction, Jean-Yves Ossonce
Mise en scène, Gilles Bouillon
Décors, Nathalie Holt
Costumes, Marc Anselmi
Lumières, Michel Theuil
Dramaturgie, Bernard Pico

Personnages :
Fiordiligi, Vannina Santoni
Dorabella, Carine Séchaye
Despina, Catherine Dune
Ferrando, Sébastien Droy
Guglielmo, Alexandre Duhamel
Don Alfonso, Franck Leguérinel

Avec l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours, les Chœurs de l'Opéra de Tours (direction, Emmanuel Trenque)

Nouvelle production Opéra de Tours
Décors, costumes et accessoires réalisés dans les ateliers de l'Opéra de Tours.

Durée approximative de l'opéra : 3h10 avec un entracte

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Argument :

L'action se passe à Naples au XVIIIème siècle

Acte 1

A Don Alfonso – philosophe d'âge mûr qui ironise sur la constance des femmes -, Ferrando et Guglielmo – deux jeunes officiers – opposent leur confiance en la fidélité de leurs fiancées, Dorabella et Fiordiligi. Don Alfonso parie que l'amour des deux jeunes filles peut changer d'objet. Les deux compères, jubilant à l'idée de gagner le pari, s'engagent à obéir en tout à Don Alfonso. Celui-ci annonce aux jeunes filles qu'un ordre de mobilisation frappe leurs amants et qu'ils doivent partir sur-le-champ, laissant les deux sœurs inconsolables.
Avec la complicité de Despina, servante ralliée à sa cause, Don Alfonso introduit Ferrando et Guglielmo déguisés. Fiordiligi et Dorabella manifestent leur indignation de trouver chez elles des étrangers.
Ferrando et Guglielmo se voient déjà vainqueurs du pari, mais Don Alfonso ne se tient pas pour battu.
Dans le jardin, les jeunes filles se lamentent songeant cependant à l'inconstance des plaisirs… Les deux « déguisés » feignent de se suicider sous leurs yeux en avalant un poison. Despina, déguisée en médecin leur prodigue des soins et ramène les deux « suicidés » à la vie. Sans succès, ils tentent d'obtenir de leurs « déesses » un baiser.

Acte 2

Despina donne aux deux sœurs vertueuses un cours sur la manière de se comporter avec les hommes. Fiordiligi et Dorabella consentent à se divertir un peu avec les « déguisés ». Dorabella ne résiste pas longtemps aux charmes de Guglielmo. En revanche, Fiordiligi repousse Ferrando malgré le trouble croissant qu'elle sent en elle. Elle décide de rejoindre son fiancé à l'armée, mais Ferrando s'interpose, la suppliant de mettre fin à son agonie en lui transperçant le cœur d'une épée. Cette fois-ci, elle succombe à sa déclaration.
Don Alfonso triomphe : « cosi fan tutte » (ainsi font-elles toutes !).
Despina, en porte-parole de ses maîtresses, annonce qu'elles souhaitent épouser leurs soupirants. Tandis que l'on s'affaire aux préparatifs des noces, Despina, déguisée cette fois en notaire, établit de faux contrats de mariage. A l'instant précis de la signature, on annonce le retour des deux soldats. Les jeunes filles sont paniquées. Les « déguisés » font semblant de se cacher et reviennent sous leur véritable identité. Ils demandent des explications aux jeunes filles atterrées. Don Alfonso révèle alors la supercherie, tout est alors pardonné et les couples d'origine réunis de nouveau, dans une joie sans doute un peu factice, non dénuée d'amertume.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Les personnages et leur voix :

- Fiordiligi - soprano - Dorabella, sœur de Fiordiligi – mezzo-soprano - Ferrando, fiancé de Dorabella – ténor - Guglielmo, fiancé de Fiordiligi – baryton - Don Alfonso – basse - Despina, servante des deux sœurs - soprano - Soldats, serviteurs, mariniers invités à la noce, gens du peuple – les choeurs	Soprano : voix de femme aiguë Mezzo soprano : voix de femme medium Alto : voix de femme grave Ténor : voix d'homme aiguë Baryton : voix d'homme medium Basse : voix d'homme grave

Dans la tradition de l'opéra classique, les héros possèdent, pour les femmes, des voix de soprano et pour les hommes des voix de ténor. Les voix de basse sont en général accordées aux personnages fourbes, aux vieillards ou aux sages. On qualifie de basse bouffe les voix graves spécialisées dans les jeux scéniques des genres comiques (c'est le cas ici de Don Alfonso). Les voix medium (mezzo soprano et baryton) sont attribuées aux personnages secondaires, ou à un personnage principal dont la morale est condamnable, ou encore à un personnage possédant une psychologie changeante (en l'occurrence, les quatre jeunes amants ont un rôle de même importance. Il fallait cependant les différencier, c'est pourquoi une voix de soprano est associée à une voix de baryton pour un couple, tandis qu'une voix de ténor est unie à une voix de mezzo soprano pour le second couple). Les très jeunes hommes auront des voix de mezzo soprano ou de soprano. Quant à l'alto ou la contre alto, elle est beaucoup plus rare et incarnera un personnage plus particulier. Le choix d'une tessiture est, dans tous les cas, lié à la psychologie des personnages.

La composition de l'orchestre

Les bois :
2 flûtes, 2 hautbois, 1 clarinette et 1 clarinette basse, 2 bassons
Les cuivres :
2 cors, 2 trompettes
Les percussions :
Timbales
Le quintette à cordes :
Violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses
Continuo (pour les *recitativo secco*) :
Clavecin et violoncelle.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Wolfgang Amadeus Mozart

Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg. Salzbourg est alors la capitale d'une principauté ecclésiastique autonome assez vaste. Wolfgang est le septième et dernier enfant de Leopold Mozart (violoniste au service du prince-archevêque von Schrattenbach et pédagogue reconnu) et de son épouse Maria Anna, née Pertl. Des six premiers enfants du couple, seule Maria Anna (surnommée Nannerl) avait survécu.

Selon les souvenirs de Nannerl, Leopold emmène le 13 octobre 1762 ses deux enfants à Schönbrunn où ils jouent à son invitation devant Marie Thérèse.

Le 9 juin 1762, ayant obtenu du prince-archevêque un congé sans solde, il part avec femme et enfants pour une tournée à travers l'Europe. Cette tournée dure trois ans et demi et s'étend à l'Angleterre et à la Hollande.

© Portrait inachevé de Mozart par Joseph Lange (époux d'Aloysia)

Jusqu'à Paris, Leopold choisit son itinéraire en fonction des possibilités de concerts publics ou privés ou d'invitations à la cour offertes par les localités traversées. Le 1er janvier 1764, Wolfgang et Nannerl jouent à Versailles devant Louis XV.

Les Mozart arrivent à Londres le 23 avril 1764. La famille au complet est invitée chez le roi George III et la reine Charlotte à Saint James Park. L'historien britannique de la musique Charles Burney dira, en parlant de Wolfgang, qu'il s'agit "d'un miracle (…), d'un garçon aux talents prématurés et presque surnaturels".

En 1765, toujours à Londres, on entend pour la première fois des symphonies de Mozart (il a huit ans), mais on ne sait pas lesquelles. Il rencontre Johann Christian Bach (le plus jeune des fils de Bach) qui avait une vie musicale brillante. Les deux compositeurs auront une grande estime l'un pour l'autre.

Trois voyages en Italie entrecoupés de deux séjours à Salzbourg s'étendent de 1769 à 1773 : les Mozart se montrent dans une quarantaine de villes ! L'Italie est le berceau de l'opéra et Wolfgang en produit un par voyage (à Salzbourg, le genre n'était pas pratiqué). C'est à l'âge de quatorze ans qu'il reçoit une première commande d'opéra pour le Théâtre de Milan (*Mithridate*).

À Salzbourg, Schrattenbach meurt et Hyeronimus Joseph Franz von Colloredo lui succède le 14 mars 1772. Il est beaucoup moins souple que son prédécesseur et Mozart est obligé d'écrire principalement de la musique religieuse et ne peut plus quitter Salzbourg. En 1777, Colloredo accepte que Mozart effectue un court voyage à Vienne. Il y rencontrera le compositeur Joseph Haydn (1732-1809) avec qui il entretiendra une grande amitié.

En août 1777, Mozart quitte Salzbourg après avoir démissionné de sa charge de violoniste (konzertmeister). Accompagné de sa mère il voyage et séjourne à Paris (c'est lors de ce voyage qu'il rencontrera la *soprano* Aloysia Weber, à Mannheim, dont il tombera follement amoureux. Elle l'éconduira quelques temps après). Sa mère meurt le 3 juillet 1778. Il retourne à Salzbourg et reprend à contrecœur son poste auprès du prince archevêque Colloredo en 1779. Mais dès 1781, il est congédié.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Mozart s'installe alors à Vienne comme compositeur indépendant et reçoit des commandes de l'empereur Joseph II. Ses créations connaissent un grand succès, mais sa santé se détériore.

Le 4 août 1782 il épouse Constanze Weber (la sœur d'Aloysia). En 1783, il rencontre Lorenzo Da Ponte, poète officiel du Théâtre de la Cour. Leur collaboration donnera naissance à trois opéras : *Di Nozze di Figaro* - Les Noces de Figaro - (1786), *Don Giovanni* – Don Juan (1787) et *Cosi fan Tutte* – Ainsi font-elles toutes (1790).

En 1787, Mozart succède à Gluck comme compositeur de la chambre impériale et royale de Vienne. La mort de son père, avec qui il avait un échange épistolaire très régulier, le 28 mai de la même année, touche profondément Mozart.

En 1790, Joseph II meurt. Le nouvel empereur, Leopold II, amorce un changement complet de politique culturelle. Mozart se sent mis à l'écart, et se débat contre des difficultés financières. C'est avec joie qu'il accepte de collaborer avec la compagnie de comédiens dirigée par Emmanuel Schikaneder pour la création de *La Flûte Enchantée* prévue en septembre 1791.

La même année, Leopold II lui commande un opéra qu'il composera en un mois : *La Clémence de Titus*. Physiquement épuisé et financièrement à bout, il meurt le 5 décembre 1791 à l'âge de 35 ans. Son *Requiem* sera achevé par un de ses meilleurs élèves, Franz Süssmayer.

La création de *Cosi fan tutte*

L'origine de la commande de *Cosi fan tutte* n'est pas certaine. Dans les ouvrages de Niemetschek, Nissen et Heinse (biographes, 1828), il est fait mention d'une commande de l'Empereur Joseph II lui-même, ce qui expliquerait *"comment un tel esprit* (celui de Mozart) *a pu s'abaisser à répandre sur un texte aussi misérable, ses radieuses et divines mélodies. Il n'était pas en pouvoir de refuser et le texte lui fut expressément imposé."* Mais cette version est infirmée dans les écrits d'Arthur Schurig en 1913, garantissant ainsi que l'Empereur n'a jamais eu connaissance de l'ouvrage. Peut-être le sujet de *Cosi fan Tutte* fut-il simplement décidé par Da Ponte, en accord avec Mozart ?

Da Ponte reprend une thématique ancienne, celle de la fidélité conjugale (un procédé théâtral classique), mais aussi celle du déguisement, ainsi qu'un thème récurrent au XVIIIème siècle, le pari. Dans ce *dramma giocoso*, l'orchestre délaisse son rôle de simple accompagnateur pour illuminer la psychologie des personnages, ceci pourtant avec un argument malmené par les milieux culturels éclairés, considérant le sujet comme usé, destiné à un public populaire et provincial.

La création de *Cosi* intervient à une période peu productive de Mozart, ce qui fera de l'ouvrage une sorte de pivot dans sa carrière musicale tant par sa position dans le temps, que par les liens qui unissent *Cosi* avec quelques-unes des partitions qui l'entourent. Seul un Quatuor à cordes (K. 575), une Sonate pour piano (K. 576) et un Quintette avec clarinette (K. 581) furent menés à terme entre le mois de juin 1789 et la fin de l'année, les autres projets ayant avorté. La "commande" arrive donc à propos pour renflouer les finances du compositeur et lui redonner vie.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Avec *Cosi fan Tutte*, Mozart collabore pour la troisième et dernière fois avec Lorenzo Da Ponte, après *Les Noces de Figaro* (1786) et *Don Juan* (1787). En 1790, Vienne n'est plus celle qui avait vu naître les *Noces de Figaro* : les échecs successifs en politique extérieure, la guerre menée sans succès contre les Turcs, les mécontentements suscités par les réformes elles-mêmes, les effets de la révolution française, les troubles en Hongrie et aux Pays-Bas ébranlent la société viennoise. La première de *Cosi fan tutte, ossia La Scuola degli amanti* (Ainsi font-elles toutes, ou l'École des Amants) a lieu le 20 janvier 1790, devant le public viennois du Burgtheater. Les représentations sont interrompues après la cinquième, en raison de la mort de l'Empereur Joseph II (février 1790). L'ouvrage est repris cinq fois et disparait du répertoire à Vienne pendant plusieurs années. La mort de Joseph II marque la fin d'un régime éclairé et le retour à un esprit sérieux ainsi qu'à une nouvelle vogue du tragique.

Un *dramma giocoso*

En Italien, le terme *"dramma"* n'a pas la même signification qu'en Français et s'apparente plus à "pièce de théâtre" qu'à "drame". Lorsqu'il est "giocoso", un opéra appartient au genre *buffa* (bouffe, comique). Composé de petites œuvres légères et gaies basées la plupart du temps sur la farce et la parodie, l'opéra *buffa* se développe particulièrement à Naples où les textes utilisent largement le dialecte local, et où les interprètes sont des habitués de la *commedia dell'arte*. Dans l'opéra *buffa*, la vivacité scénique et la complexité de l'argument l'emportent sur la vraisemblance. Giovanni Battista Pergolesi en est le compositeur le plus marquant avec la *Serva padrona* de 1733. L'opéra *buffa* cèdera le pas au *dramma giocoso* puis à l'opéra *semi-seria*.

Beaucoup de conventions sont présentes dans le livret de Lorenzo Da Ponte. Le code des trois unités est respecté : une même intrigue se déroule en un jour dans le même lieu. On trouve toute la gamme des procédés comiques élaborés par la comédie : les ruptures de ton et de style ; des personnages toussent, reniflent, bégayent et s'étouffent souvent ; un vocabulaire sérieux est utilisé pour parler de situations prosaïques ; les apartés avec le public. Les deux couples ne s'opposent pas par leur classe sociale, mais par leur personnalité : Dorabella est plus insouciante, Fiordiligi plus sentimentale, Ferrando s'élève toujours dans les hauteurs et Guglliemo demeure plus prosaïque.

Cosi fan Tutte est le dernier opéra *buffa* de Mozart. Sa musique obéit à bon nombre de règles prises dans l'opéra *seria*. Les Airs des quatre jeunes amants sont systématiquement précédés d'un récitatif. Chacun de ces Airs possède son caractère propre (Air sentimental, Air de fureur, de bravoure…) et une forme da capo, A – B – A' (qui reprend A de manière ornée). En utilisant ces références à l'opéra *seria*, Mozart nous donne à entendre des lignes mélodiques d'une grande finesse, chargées d'émotion, ainsi qu'une écriture harmonique à la fois délicieuse, surprenante et audacieuse, installant ainsi une opposition forte entre le sens insipide du texte et la profondeur de la musique. Lorsqu'il parodie ainsi le style sérieux, Mozart n'hésite pas à nous faire entendre quelques références à ses anciens opéras. Le compositeur utilise également tout un langage musical humoristique qui sera particulièrement associé aux personnages de Despina.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

L'inconstance

L'inconstance est un thème privilégié dans les comédies du XVIIIème siècle. Elle fait naître un renouveau du personnage, dans sa relation avec les autres ou à lui-même. L'inconstance peut avoir des effets bénéfiques ou néfastes selon les cas. En l'occurrence, elle est associée à l'infidélité des deux jeunes sœurs. Mais à qui la faute : aux deux amants qui tentent chacun de séduire la fiancée de l'autre, ou bien aux deux jeunes femmes qui finalement se laissent séduire et convaincre ? L'histoire semble condamner l'inconstance des femmes.

Despina, quant à elle, entame une critique acerbe sur l'attitude des hommes dans les relations amoureuses (Acte I, Aria N°12). Elle y trouve une justification au libertinage et incite ses deux maîtresses à se laisser séduire. Et pour Don Alfonso, celui-là même qui a fomenté ce pari, lorsque tous accusent les femmes, lui, les excuse (Acte II, Trio N°30).

Il en résulte une situation désastreuse puisque les deux couples finissent par se réunir à nouveau, mais dans une certaine amertume. Ce pari sur l'inconstance des femmes a tourné en défaveur de chaque couple, et, comme pour continuer dans les faux-semblants, l'issue de cette comédie se fait dans une joie feinte.

Une analyse de *Cosi fan tutte*

L'école de la sagesse et du pardon

« Heureux l'homme qui prend toutes choses du bon côté »[1]. C'est avec cette maxime en tête que le spectateur quittera sans doute la représentation de *Così fan tutte*, adieu de Mozart au genre bouffe et ultime volet de sa trilogie italienne, après *Le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*. Empreinte de sagesse, cette citation, d'abord placée dans la bouche du vieux philosophe Alfonso, finit reprise par tous. Pour en arriver là, tous les personnages de cet opéra ont été bel et bien contraints, au fil des vicissitudes de l'histoire, à un parcours les conduisant vers la sagesse, ou tout du moins une forme de sagesse, de celle qui s'acquiert avec l'expérience. Sous l'autorité d'Alfonso et, dans une moindre mesure, de la servante Despina, les deux couples que met en scène le livret vont vivre une expérience dont ils sauront tirer les enseignements : deux jeunes officiers convaincus de la fidélité de leurs fiancées vont voir leurs certitudes voler en éclats, en acceptant de se soumettre au pari ridicule que leur propose un vieux philosophe. Feignant de partir au combat, les deux hommes reparaissent sous les traits de riches étrangers, essayant chacun de séduire la fiancée de l'autre, afin de prouver et d'éprouver leur constance. Bien mal leur en prend puisque les deux jeunes filles finissent par céder, et même accepter d'épouser chacune le fiancé de l'autre. Heureusement, cette comédie s'arrête à temps et, malgré la colère, l'incompréhension, la jalousie et la trahison, les couples initiaux se reformeront.

[1] « Fortunato l'uom che prendre / Ogni cosa pel buon verso » (II, 18).

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Contrairement aux deux ouvrages précédents, dont les livrets étaient tirés d'œuvres littéraires, celui de *Così* puise sa source dans une anecdote à caractère domestique, *a priori* idéale pour un *opera buffa*. Lorenzo Da Ponte, auteur des livrets des *Nozze di Figaro* d'après Beaumarchais et de *Don Giovanni* d'après Bertati, ne pouvant donc travailler d'après une source antérieure, dut écrire de toutes pièces l'histoire. Depuis la biographie que Niemetschek a consacrée à Mozart en 1798, est véhiculée l'idée que Joseph II aurait commandé l'ouvrage, mais aussi lui-même suggéré à Da Ponte le sujet, s'inspirant de faits réels, vécus dix ans auparavant, au début de la guerre contre l'Empire Ottoman, par deux personnes de la Cour qui mirent à l'épreuve la fidélité de leurs compagnes. Compte tenu du fait que l'empereur était à l'époque occupé par la guerre contre les Turcs et surtout gravement malade, un tel scénario semble peu probable. En revanche, il est clair que le sujet fut soufflé à Da Ponte et que c'est lui qui eut l'idée, afin de donner une plus grande dimension à l'ouvrage, d'introduire le personnage du philosophe et l'idée du pari.

Cela était d'autant bienvenu que l'argument principal, c'est-à-dire la constance des femmes, n'était pas neuf dans l'histoire de l'opéra. Da Ponte avait-il eu connaissance du livret de l'Abbé Casti d'après le mythe de Céphale et Procris pour *La grotta di Trofonio* (1785) de Salieri ? Certains avancent même l'hypothèse que le livret de *Così* fut au départ destiné à Salieri, comme une suite à sa *Scuola de'gelosi*. N'arrivant à travailler correctement sur le sujet, Salieri le mit de côté et ce fut là un de ses grands points de discorde avec Mozart. De même, les thèmes de ce nouveau livret n'étaient pas nouveaux dans les opéras de Mozart. N'avait-il pas déjà abordé le sujet de la sincérité et de la constance dans *Don Giovanni* et dans *Le Nozze* ? Plus que le caractère italien, c'est finalement peut-être cette façon d'aborder une même thématique sous des angles différents qui unit les trois ouvrages de manière plus forte encore. Rappelons, s'il était besoin de prouver un peu plus la proximité de ces ouvrages, que ce sont *Le Nozze di Figaro* qui sont à l'origine de la commande des deux autres, et que c'est un vers tiré de la scène VII du premier acte qui fournit le titre de *Così fan tutte* : « Così fan tutte le belle, non c'è alcuna novità »[2]. Le livret semble également se souvenir de grands auteurs puisqu'il évoque Ovide (*Les Métamorphoses* : *Céphale et Procris*), Boccace (neuvième nouvelle du deuxième jour du *Décaméron*), l'Arioste (*Roland furieux*, chants 42 et 43), ainsi que Marivaux et Goldoni. Il se distingue tout de même de ces sources en choisissant deux couples de fiancés en scène et non un seul couple marié.

Contrairement à d'autres ouvrages de Mozart, les détails de la composition nous sont inconnus. Il est clair que le musicien composa l'ouvrage en quelques mois seulement. Il en commença sans doute l'écriture pendant l'été ou l'automne 1789. L'œuvre est donc contemporaine du *Quintette pour clarinette*. C'est une période particulièrement difficile, surtout du point de vue financier, puisque Constance, qui accoucha en novembre d'une petite fille dont la vie ne dura pas plus qu'une heure, dut partir en cure. Comme il l'avait déjà fait, Mozart sollicita encore Puchberg pour un prêt. Ce dernier et Haydn assistèrent à une représentation privée depuis le clavier de *Così fan tutte*, le 31 décembre, alors que débutaient les répétitions. L'ouvrage, en deux actes, est le plus long de Mozart. Il faut dire que le livret, très long lui aussi, ne pouvait faire évoluer plus vite les jeunes filles dans leur parcours amoureux que Mozart accompagne d'une musique efficace, fine, au moyen d'un orchestre traité avec la maîtrise de la maturité. Aux cordes, s'ajoutent les bois par deux ainsi que deux cors, deux trompettes et les timbales, mais ce tutti ne sera utilisé qu'en des endroits très ciblés, comme l'ouverture et les scènes finales de chacun des actes.

[2] « Ainsi font-elles toutes, la chose n'a rien de nouveau », (Basilio, I,7).

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

De même, quelques instruments à vent se détachent de l'ensemble et prennent de l'importance, dialoguant même avec les voix. Ainsi des trompettes, seules dans « Come scoglio » (n° 14), ou, de manière plus attendue, associées aux timbales dans le chœur « Bella vita militar » (n° 8) ; des cors qui viennent délicatement teinter le premier duo de Dorabella et Fiordiligi « Ah, guarda, sorella » (n° 4) ou le célèbre « Soave sia il vento » (n° 10) ; mais surtout des clarinettes qui prennent une place toute particulière et semblent associées à l'expression du sentiment amoureux. Mozart fait cela avec un tel brio que les trente et un numéros de *Così fan tutte* forment une succession de bijoux plus beaux les uns que les autres, au détriment, certes, de l'implacable efficacité dramaturgique portée à son paroxysme dans *Don Giovanni*. Ainsi, si le nombre de personnages est assez réduit (six au total), on compte un très grand nombre d'ensembles, du duo au sextuor, toujours extrêmement variés et beaucoup moins d'airs. Chaque air fut composé en fonction de ses interprètes, que Mozart connaissait déjà pour la plupart. Fiordiligi était incarnée par Adriana Ferrarese del Bene, la maîtresse de Da Ponte qui avait chanté le rôle de Suzanne à Vienne. Ce serait en raison de son nom que les deux sœurs du livret de *Così fan tutte* sont originaires de Ferrare, bien que l'action se déroule à Naples. Louise Villeneuve était Dorabella, Vincenzo Calvesi, connu de Mozart depuis 1785, Ferrando, tandis que Francesco Benucci, qui avait déjà prêté sa voix à Leporello et Figaro, était Guglielmo. Même s'ils « tirent » ensemble les ficelles de l'action, il est amusant de constater que les seuls rôles de l'ouvrage n'apparaissant pas comme un véritable couple sur scène, soit Alfonso et Despina, étaient incarnés par un ménage de chanteurs à la ville : Francesco et Dorothea Bussani. Lui, régisseur, metteur en scène et costumier avait déjà chanté Bartolo, Antonio et Masetto. Elle, n'était rien moins que la créatrice du rôle de Cherubino.

La création eut lieu au Burgtheater, le 26 janvier, veille de l'anniversaire du compositeur. L'accueil fut honorable mais les représentations furent interrompues par le décès de Joseph II, survenu le 20 février. L'ouvrage gagna d'autres théâtres européens avant d'être mis de côté à l'époque romantique, qui peinait à voir l'intérêt de ce sujet à la fois amusant et cruel. Le livret (et non la musique !) furent l'objet de violentes critiques. Pourquoi accepter de tromper et d'être trompé ? Pourquoi mettre en jeu sa dignité ? Pourquoi risquer le déshonneur ? Certains s'interrogèrent sur le fait que Mozart ait pu s'abaisser à écrire sur de pareils vers, mais pouvait-il vraiment refuser ? Autant d'éléments qui, avec les scènes de séduction, suscitèrent l'incompréhension. En 1875, le célèbre critique Edouard Hanslick considérait l'ouvrage comme « non viable sur une scène » tandis que Wagner se réjouissait que la musique de *Così* ne fût pas égale (à son avis !) à celle des *Nozze di Figaro* : « quelle honte c'eût été pour la musique ! ». Il faudra attendre le XX^{e} siècle pour que l'ouvrage retrouve ses lettres de noblesse. Preuve en est que le public d'aujourd'hui ne se lasse pas de cette comédie.

La simplicité de l'intrigue, le nombre restreint de personnages, l'absence d'intrigue secondaire ou de complication comme le pari, offraient à Mozart et Da Ponte, un terreau idéal pour un *opera buffa*. Pourtant, difficile de ne pas penser à de nombreux moments que l'histoire légère, née sur une boutade, pourrait rapidement tourner à la tragédie, que le jeu dangereux dans lequel se précipitent les personnages pourrait être lourd de conséquences s'ils ne savaient y mettre fin à temps. D'ailleurs, le *lieto fine* ne dit rien sur la solidité des couples reformés grâce à l'indulgence des hommes pourtant à l'origine du pari… La faiblesse et l'infidélité seront-elles oubliées par le pardon ?

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Au-delà de la leçon de vie que peut tirer chacun des personnages à la fin, sur eux-mêmes et sur les autres, ce sont les éléments directement issus de l'*opera buffa* qui permettent de conserver le rythme : le duo de sœurs très différentes, l'une sage, l'autre frivole, le faux suicide et le déguisement. Celui-ci n'est cependant pas le seul apanage de *Così* puisqu'il est aussi présent dans *Le Nozze* lorsqu'à l'acte IV, la Comtesse et Suzanne sont déguisées mais aussi dans *Don Giovanni*, où Leporello et son maître échangent leurs rôles et leurs costumes. Malgré tous ces ingrédients, Mozart et Da Ponte risquaient l'impasse à la fin du premier acte, d'où l'idée de l'échange des couples, idée certes un peu invraisemblable mais que le public admet puisqu'il s'agit d'une farce.

S'appuyant sur l'intrigue, Mozart composa un grand nombre d'ensembles lui permettant de mettre en avant de multiples facettes du livret qui, en vérité, est beaucoup plus complexe qu'au premier abord puisqu'il met en relation des groupes de personnages, jouant sur de nombreuses oppositions : hommes/femmes, personnages expérimentés et moins, manipulateurs et manipulés, ceux qui savent et ne savent pas… Au sein de ces groupes, qui se croisent, les individualités se dessinent, bien au-delà des paires, là encore croisées, qu'il est possible de faire avec les personnages, dont le caractère se détache et s'affirme de mieux en mieux pour le public, au fur et à mesure de l'ouvrage. Tous se dévoilent plus clairement et personnellement dans le second acte. Au départ, les personnages de *Così* ne nous semblent pas aussi fouillés que ceux des ouvrages précédents, en raison de la source du sujet et du fait que l'action naît d'une étincelle.

En grand maître de cérémonie, Da Ponte place le personnage d'un vieux philosophe, Don Alfonso. C'est lui qui va littéralement tirer les ficelles de l'histoire, reléguant les autres personnages au rang de marionnettes placées dans ses mains. Il est parfois comparé au Sarastro de *Die Zauberflöte* puisqu'il met les quatre plus jeunes protagonistes à l'épreuve, en leur faisant découvrir les illusions dont ils se bercent et comment les hommes et les femmes peuvent faire preuve de faiblesse. Sarcastique (« Carà semplicità, quanto mi piaci ! »[3]), il est aussi donneur de leçons dans le terzetto, « È la fede delle femmine » (n° 2) dans lequel les deux soldats, avec toute l'audace de leur jeunesse, acceptent le pari. Étrangement, cette figure dont tout part et qui influence l'action n'a qu'un seul air, et encore, extrêmement court, « Vorrei dir », dans lequel il joue parfaitement la comédie, aidé par le ton mineur, le caractère angoissé de la musique et les silences venant entrecouper son discours. Même quand il n'est pas présent sur scène, il y reste toujours au travers des agissements des autres personnages puisque, du moins en partie, il les a dictés. Pour mettre en œuvre son plan, il va devoir mettre la servante Despina dans la confidence, mais en partie seulement. Ces deux-là forment en quelque sorte le troisième couple de l'opéra, trouvent un terrain d'entente dans leur envie de faire payer le sexe opposé. S'il est placé au centre de l'action, Alfonso la voit tout de même parfois lui échapper. Ainsi, l'idée du croisement des couples est-elle de lui ? Rien ne le laisse apparaître. Ne serait-ce finalement pas une idée des deux sœurs ? Sont-elles vraiment aussi ingénues qu'on le croit ? Ne seraient-elles pas de mèche avec Alfonso, elles aussi ? Le public est en mesure de se poser la question lorsque Dorabella chante « Prenderò quel brunettino » (n° 20). Alfonso alors n'est plus alors entièrement maître du jeu !

[3] « Chère naïveté, combien tu me plais ! », (Alfonso, n°1)

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !

La pétillante Despina a, elle, deux airs : « In uomini, in soldati » (n° 12) et « Una donna a quindici anni » (n° 19). Elle se chargera lourdement de décider ses maîtresses à se jeter dans les bras des deux Albanais, comme au début de l'acte II lorsqu'elle conseille : « I vostri ganimedi son andati alla guerra ? Infin che tornano, fate alla militare : reclutate »[4]. C'est elle qui se travestit le plus finalement dans l'ouvrage. La première fois, elle apparaît sous les traits grotesques du médecin censé ramener à eux les deux Albanais empoisonnés, un aimant à la main. Mozart faisait là allusion aux théories d'un vieil ami de sa famille, le Docteur Mesmer, sur le magnétisme. Comment se fait-il que les deux soldats reconnaissent la servante et que les deux sœurs n'y voient que du feu ? Pire encore, comment se fait-il que Despina ne reconnaisse pas les deux jeunes gens déguisés ? Le public va donc toujours plus loin dans l'acceptation de ces invraisemblances, qui permettent toutefois de faire avancer l'action. La seconde fois c'est sous les traits du notaire Beccavivi, se donnant un nom renvoyant à la *commedia dell'arte* (*beccamorto* signifie croque-mort), qu'elle apparaît. Elle manipule donc, tout en étant manipulée elle-même. En tout cas, elle offre le portrait d'une soubrette d'*opera buffa* dans toute sa splendeur. Mozart associe d'ailleurs à ce personnage rompu à la tromperie une musique parfaitement adéquate.

À l'image des deux sœurs qui sont de caractères différents, les deux soldats le sont aussi ! Guglielmo est plus joyeux et superficiel que Ferrando, qui semble lui habité de sérieux et capable d'un véritable amour. Tous les deux partagent une même conviction au début de l'opéra : leurs fiancées leurs seront fidèles. Et c'est bien ce qui se passera durant la première partie. Les deux sœurs, elles, vont d'abord agir comme la pression sociale et leur éducation le leur imposent. À l'annonce du départ de leurs fiancés, elles vont même exagérément réagir: « Voglio pria cavarmi il core ! »[5] chante Dorabella tandis que Fioriligi lance « Pria ti vo'morire ai piedi ! »[6]. Toutes deux recommanderont à leurs fiancés de leur rester fidèles au moment de leur départ (n° 9, Quintette). Dorabella, frivole, ne se pose pas trop de questions mais joue son rôle de fiancée abandonnée à la perfection, notamment dans son air « Smanie implacabili » qui pourrait être tout droit sorti d'un *opera seria*. Elle sera, à ce moment plus expansive que sa sœur Fiordiligi, au point de friser le ridicule et la parodie. Elle sera la première à céder, au point de se promettre en mariage à Guglielmo et œuvrera pour que sa sœur en fasse autant en l'incitant à l'imiter ou encore en lui exposant sa définition de l'amour (« È amore un ladroncello », n° 28). Fiordiligi se tourmentera beaucoup plus que Dorabella mais finira tout autant par céder dans le duo « Fra gli amplessi », dans lequel lui sont prêtés des mots déjà entendus dans la bouche de Zerlina, lorsqu'elle se retrouve en pareille situation avec Don Giovanni : « Ah non son, non so più forte… »[7]. En tout cas, si le résultat est le même pour les deux sœurs, Guglielmo, à l'inverse de Ferrando, peut s'enorgueillir d'avoir une fiancée qui s'est réellement battue et qui opposa le plus de résistance pour ne pas succomber à la tentation. Ferrando, trahi le premier, sera beaucoup plus blessé que son compagnon d'infortune, ainsi qu'il le montre dans sa cavatine « Tradito, schernito » (n° 27). Il redoublera alors d'efforts pour séduire Fiordiligi, comme si le fait de ne pas être le seul à perdre le pari le réconfortait.

[4] « Vos Ganyèdes sont allés à la guerre. D'ici à ce qu'ils reviennent, faites comme les militaires : recrutez », (Despina, II, 1)

[5] « Je veux auparavant m'arracher le cœur ! », (Dorabella, n°6)

[6] « Auparavant je veux mourir à tes pieds ! », (Fiordiligi, n°6)

[7] « Ah, je ne suis, je ne suis plus forte », (Fiordiligi, n°29).

En deus ex machina d'opéra-bouffe, Don Alfonso se charge de réconcilier tout le monde. Tant les deux soldats que les deux sœurs peuvent en vouloir au sexe opposé dans leurs couples, mais c'est un message de tempérance qui l'emporte dans *Così fan tutte*, annonçant peut-être celui de *La clemenza di Tito* et de *Die Zauberflöte* à venir. La question de l'avenir des deux couples se pose évidemment après de telles épreuves et Mozart a pris soin de ne pas laisser percer de réponse. Dans le doute, le pardon était la seule attitude possible, d'autant plus noble qu'il s'accompagne de la perte forcément consentie de l'innocence. Le doute serait-il la matière principale enseignée à l'école des amants ? Ce serait en tout cas un viatique aussi indispensable qu'amer pour toute la vie.

Laura Gucciardi

Qu'est-ce qu'un opéra ?

Le XVIIème siècle : l'époque baroque et les débuts de l'opéra

L'opéra fait son apparition en Italie à l'aube du XVII^{ème} siècle. Un groupe de musiciens et d'intellectuels florentins, la *Camerata fiorentina*, fasciné par l'Antiquité, souhaitait faire revivre la prosodie de la tragédie antique. Pendant quelques années, Florence restera, autour de la cour des Medicis, le centre le plus important de l'opéra naissant avec l'*Euridice* de Jacopo Peri et la *Rappresentazione* de Emilio de Cavalieri. Ces premiers opéras, qui voulaient remettre la musique au service du texte, étaient une suite de récitatifs avec un petit accompagnement instrumental, ponctués d'intermèdes musicaux. Après Florence et Rome, c'est à Padoue et à Venise que se jouera l'essentiel de l'opéra. Claudio Monteverdi utilisera les expériences de la *Camerata fiorentina* pour lui donner une impulsion dramatique nouvelle avec, notamment, son *Orfeo* (1607). Cette forme artistique se répandit bientôt à travers l'Europe, et en 1700, Naples, Vienne, Paris, Londres et Hambourg étaient devenus d'importants centres d'opéra.

Le XVIIIe siècle : bel canto et réforme classique

Pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle, l'opéra est italien pour le monde entier. Deux formes d'opéra s'y développent : l'opéra *seria* et l'opéra *buffa*. L'opéra *seria*, ou opéra sérieux, s'apparente à la tragédie et s'inspire souvent de la mythologie. Le genre noble qu'est l'opéra *seria* est structuré et strictement codé : le récitatif fait progresser l'action et les airs sont chargés d'exprimer les sentiments. Pour l'instant, aucune place n'est faite aux chœurs, duos et ensembles. La clé de voûte de l'édifice est l'*aria da capo* en trois parties (ABA'), la troisième étant la reprise de la première, ornée au gré de l'interprète. Les parties solos importantes sont souvent chantées par les fameux castrats. *Ariodante* de Händel (1735) est un exemple d'opéra *seria*. Il s'oppose à l'opéra *buffa*, qui met en scène des personnages ordinaires et traite de sujets plus légers comme la farce et la parodie.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Les opéras *buffa* sont interprétés par des artistes rompus à la *commedia dell'arte*. Ce répertoire conquiert un large auditoire. Les rôles principaux y sont tenus par des ténors ou des basses. Citons comme exemple de ce genre qui apparaît dès le début du XVIIIe siècle, *La Serva Padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1733). Alors que les premiers opéras veulent remettre les mots en valeur, la fin de l'époque baroque voit se développer les grands airs de *bel canto* ("beau chant"), qui redonnent la priorité à la virtuosité vocale : ornements et vocalises font leur apparition en renforçant l'expression des sentiments. Une véritable jubilation vocale s'installe ainsi à l'époque baroque, mettant en valeur, entre autre, la virtuosité des castrats. Mais le spectaculaire prendra le pas sur l'expressivité musicale. On voit alors une surenchère virtuose de plus en plus gratuite.
En réaction, un style plus simple, alliant plus étroitement le texte et la musique, s'épanouit à partir de la fin du XVIIIe : les opéras classiques mettent ainsi le chant au service de l'aspect dramatique et non l'inverse, et utilisent les chœurs et ensembles pour exprimer la nature collective des émotions humaines. Christoph Willibald Gluck initia cette réforme (*Iphigénie en Tauride*, 1779) et influença de nombreux compositeurs.

Le XIXe siècle : de Verdi à Wagner, l'âge d'or de l'opéra

Avec la montée des nationalismes, différentes traditions se développent selon les pays. L'ère romantique s'ouvre avec les œuvres du compositeur allemand Carl Maria von Weber (*Der Freischütz*, 1821 ; *Oberon*, 1831). Celles-ci mélangent des caractéristiques des genres sérieux et comiques, en y ajoutant des aspects de musique symphonique, sur des thèmes tirés de la vie contemporaine ou de l'histoire récente. Richard Wagner révolutionne l'opéra dans la seconde moitié du siècle, de *Der fliegende Holländer* (1843) à *Parsifal* (1882), en passant par les quatre opéras du fameux *Ring des Nibelungen* (1869-1876). Wagner rassemble la musique, le théâtre, la poésie et la mise en scène dans ce qu'il appelle le "drame en musique", dans lequel l'orchestre devient un véritable acteur. Il crée également le *leitmotiv*, phrase musicale associée à un personnage, un événement ou une idée.
En Italie, la voix conserve une place prépondérante. La tradition du *bel canto* se poursuit, combinée avec des rôles et des thèmes d'opéra *buffa*. On la retrouve notamment dans les œuvres de Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, 1816), Bellini (*Norma*, 1831) ou Donizetti (*Elisir d'amore*, 1832).

Giuseppe Verdi est l'un des grands compositeurs italiens du XIXe siècle. Dans un style passionné et vigoureux, il compose des œuvres alliant grand spectacle et subtilité des sentiments (*La Traviata*, 1853, *Aïda*, 1871).
La Russie et l'Europe de l'Est développent leur propre tradition, inspirée de l'histoire (*Boris Godounov*, Moussorgski, 1874) ou de la littérature nationale (*Eugène Onéguine*, Tchaïkovski, 1879).
En France s'épanouit le "grand opéra", mêlant grands effets de scène, action et ballet. Le genre plus léger de l'opéra comique a également beaucoup de succès. Il comprend des dialogues parlés et, malgré son nom, présente parfois des thèmes tragiques, comme dans *Carmen* de Bizet (1875).

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Le XXe siècle : l'opéra renouvelé

L'entrée dans le XXème siècle s'effectue de manière iconoclaste dans les milieux intellectuels et artistiques. L'opéra au XX^{ème} siècle fait ainsi table rase de la tradition. La succession de récitatifs et d'airs disparaît définitivement pour laisser la place à un discours continu. La prose remplace les vers. La durée même d'un opéra peut se réduire à quelques minutes, ou au contraire dépasser les trois actes traditionnels. Les livrets choisis s'inspirent de la littérature de ce début de siècle. En France dès 1902, Claude Debussy offre au public parisien un opéra hors du commun, *Pelleas et Mélisande* : la tonalité est en perdition au profit d'une écriture modale déroutante pour l'époque. Les couleurs orchestrales impressionnistes ainsi que les lignes mélodiques entre le parlé et le chanté déroutent l'auditoire. Les six compositeurs du Groupe des Six, quant à eux, s'emparent du surréalisme dans leurs livrets et invitent le jazz dans leurs partitions (Francis Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*, 1917).

En Autriche, les trois Viennois Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern révolutionnent l'écriture tonale avec l'atonalité tout d'abord, puis le dodécaphonisme et son écriture sérielle. L'expressionnisme apparaît dans les livrets comme dans l'écriture musicale (Berg, *Lulu*, 1937 ; Schoenberg, *Moïse et Aaron*, 1954).

En Angleterre, Britten, renouvelle la conception de l'opéra dans sa dramaturgie, dans son orchestration comme dans le choix des tessitures de ses personnages.

Le récitatif : le récitatif est un procédé d'écriture proche de la déclamation, sans retours ni répétitions, qui permet de faire avancer l'histoire. Pour une meilleure compréhension, le chant est le plus souvent syllabique (une note par syllabe). Dans les récitatifs, le chanteur est soutenu par quelques instruments qui ponctuent et soutiennent son discours : il existe le *recitativo secco* (accompagné par le clavecin, plus sobre), et le *recitativo accompagnato* (accompagné par l'orchestre, qui renforce l'intensité dramatique).

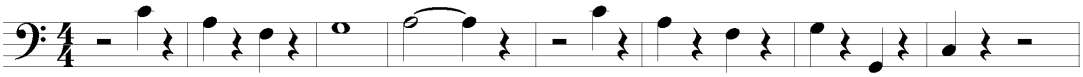
L'arioso : l'arioso est un intermédiaire entre l'air, dont il emprunte le lyrisme, et le récitatif dont il conserve le rythme de la parole. L'accompagnement allégé en fait une forme relativement libre qui permet de mettre l'accent sur certains mots.

L'air : l'air est un morceau beaucoup plus lyrique dont certains passages peuvent être répétés. Le chanteur est accompagné par l'orchestre tout entier.

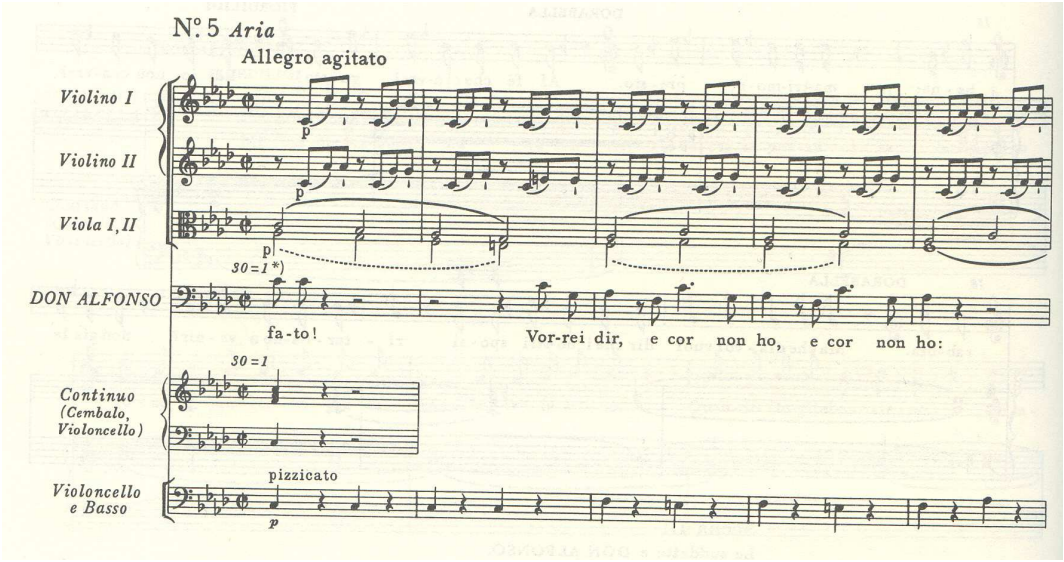
Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Petites analyses de quelques extraits de l'opéra

1) L'ouverture

Après une introduction *Andante*, l'ouverture commence subitement dans un tempo *Presto*. Elle est constituée de quelques éléments constitutifs de l'opéra (comme dans l'ouverture de Don Juan) et principalement du fameux "Cosi fan tutte" que nous découvrirons dans l'acte II prononcé par Don Alfonso.

2) N°5 – Aria

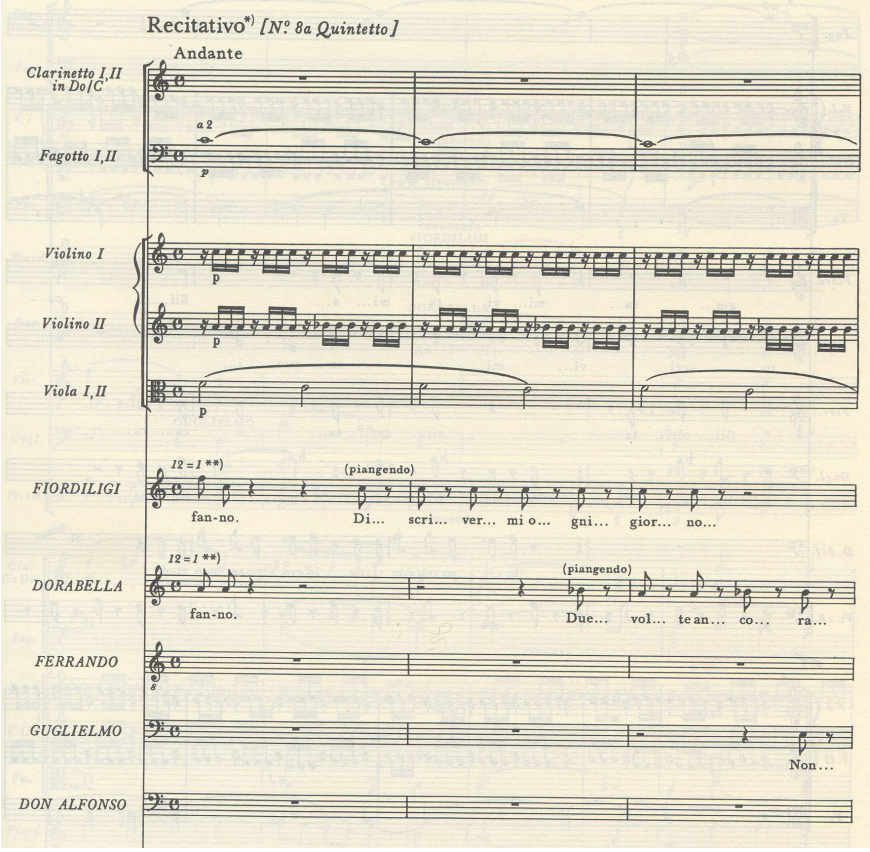
Empruntant un sentiment faussement angoissé, Don Alfonso annonce le départ imminent des fiancés et exprime sa compassion pour les deux sœurs. Mozart compose ici une musique inquiétante et agitée. Don Alfonso se dit balbutiant, sa voix ne pouvant sortir, et, comme pour confirmer cette idée, les violons I et II ne jouent pas de premier temps et nous font entendre trois croches hésitantes et répétitives ("*Vorrei dir, e cor non ho*" : je voudrais parler, et n'ai pas le courage) :



3) N°9 – Quintette *"Di scrivermi ogni giorno"* (Écris-moi chaque jour)

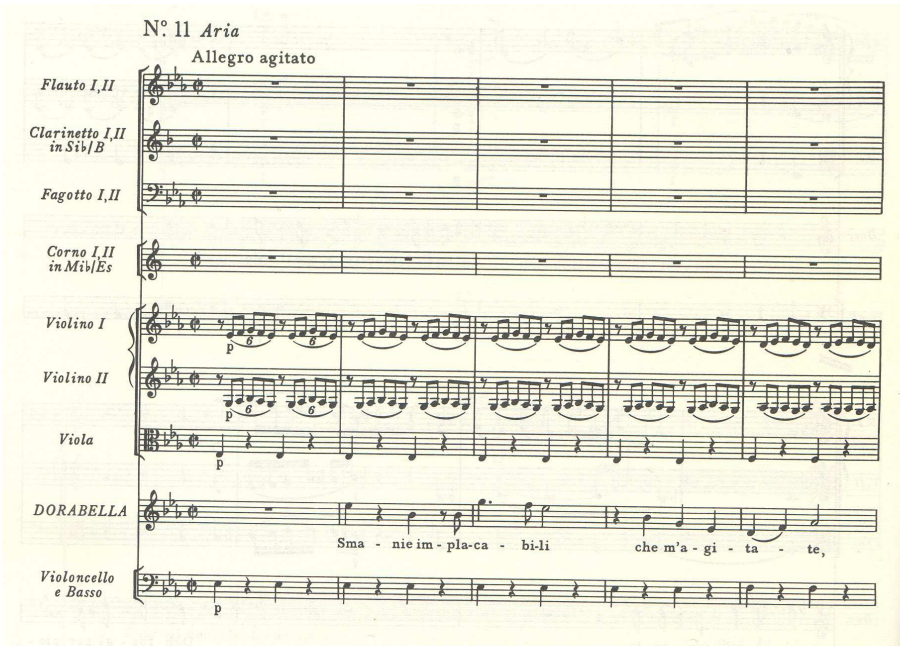
Alors que Ferrando et Guglielmo feignent un départ déchirant, Fiiordiligi et Dorabella expriment leur réelle angoisse face à cette séparation, tandis que Don Alfonso se retient pour ne pas éclater de rire. Malgré un texte simple et d'une certaine pauvreté, Mozart déploie une musique très expressive qui se place dans la psychologie des deux jeunes femmes.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014



4) N°11 – Aria (Dorabella, désespérée par le départ de Guglielmo).

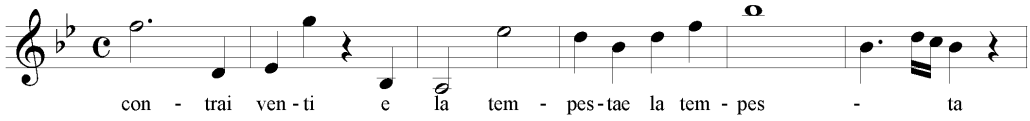
Cet Air appartient au genre sérieux et est, comme il se doit, précédé d'un récitatif. L'agitation haletante de l'orchestre illustre la détresse empreinte de colère qui s'est emparée de Dorabella, désespérée par le départ de son fiancé. Cet Air peut être comparé à celui d'Electra du premier acte d'*Idomeneo* ("*Tutte nel cor vi sento*") :



Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

5) N°14 – Aria (précédé d'un récitatif accompagné)

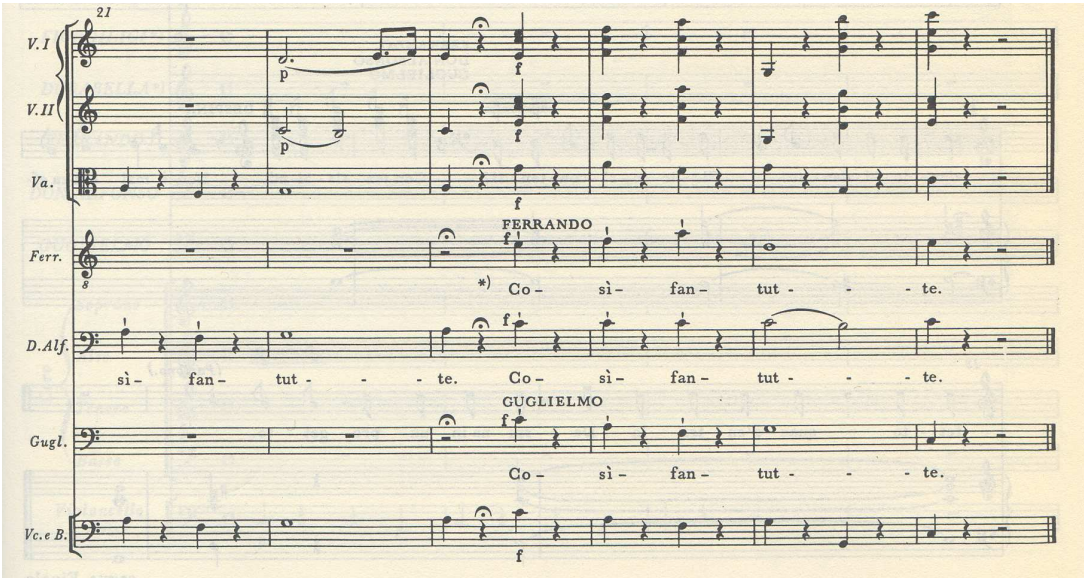
Dans cet Air de bravoure, Fiordiligi affirme la constance de ses sentiments et son indignation face à ces deux étrangers venues les courtiser, elle et sa sœur. Contrairement à l'Air de Dorabella, l'expression des sentiments de Fiordiligi est transmise par une ligne mélodique passant de l'extrême grave à l'aigu avec une difficulté technique implacable. Tout peut lui arriver, Fiordiligi "demeure comme un roc contre les vents et la tempête" :



6) N°19 – Aria

Pour son deuxième Air, Despina donne des conseils à ses maîtresses. Voilà une servante digne de celle de Pergolèse. Elle use de toute son adresse pour mettre en oeuvre le plan de Don Alfonso, non seulement pour gagner la bourse promise, mais aussi parce qu'il lui plaît d'avoir quelque ascendant sur ces deux bourgeoises. Elle va ainsi établir une liste de ce qu'une femme doit savoir.

7) N°30 – Trio (Don Alfonso : "Tous accusent les femmes et moi je les excuse").

Don Alfonso est le personnage sentencieux de cette comédie. Cet Air est encore une leçon qu'il veut donner aux deux jeunes amants. Elle se termine sous forme de catalogue, et c'est alors qu'apparaît l'adage annoncé dans l'Ouverture : *"Cosi fan tutte".* Ferrando et Gugliemo, réconciliés par leur malheur commun, se joignent à Don Alfonso pour répéter ensemble cette maxime. Il est à relever ici que le cynisme de Don Alfonso s'accompagne toutefois de la notion de pardon.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Quelques versions à écouter ou à regarder

DVD :
- *Cosi fan Tutte*, mise en scène de Patrice Chéreau, direction : Daniel Harding, 8 juillet 2005 à Aix-en-Provence.
- *Cosi fan Tutte*, direction : Sylvain Cambreling.
- *Cosi fan Tutte*, direction : Adam Fischer.

Lien internet :
- *Cosi fan Tutte* version intégrale - Direction : Ivan Fischer, Ferando : Topi Lehtipuu, Gugliemo, Luca Pisaroni, Don Alfonso : Nicolas Rivenq, Fiordiligi : Miah Persson, Dorabella : Anke Vondung : https://www.youtube.com/watch?v=8OUrafVroho
- *Cosi fan Tutte* version intégrale Aix-en-Provence 2000 (direction René Jacobs) : https://www.youtube.com/watch?v=-UMEspaVBxI
- The Metropolitan opéra, direction James Levine (2014), Acte I : https://www.youtube.com/watch?v=HWmHj3jA8EU
- Acte II, direction James Levine : https://www.youtube.com/watch?v=io3sy7tQ8LA
- Air N°5 : https://www.youtube.com/watch?v=mJfG8fFavn8
- Air N°14 (Fiordiligi) "Come scoglio immoto resta" : https://www.youtube.com/watch?v=fNpFKjKf-l8&list=PLal3xa1AIjvIT1NgFfDEzqHlBFoqOPMJz
- Trio N°30 ("*Cosi fan tutte*"): https://www.youtube.com/watch?v=geXE0V2HWVA

Bibliographie

- Editions Premières Loges, *L'Avant-Scène Opéra, n°131/132* Paris, 1990
- Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique (volume I et II)*, Editions Fayard, 1990.
- Mildred Clary, *Mozart la lumière de Dieu*, Le Livre de Poche, 2006.
- Pierre Michot, *Mozart, opéras mode d'emploi*, L'avant-Scène opéra, Éditions Premières loges, Paris 2006.
- Marc Vignal, *Haydn et Mozart*, Les chemins de la Musique, Éditions Fayard/Mirare, Paris, 2001.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Saison 2014/2015

Qui fait quoi à l'opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

Le compositeur o
_____

Le costumier o

Le musicien o

Le chanteur o

Le librettiste o
_____

Le metteur en scène o
_____

Le scénographe o
(décorateur)
_____

Le chef d'orchestre o
_____

o Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra.

o Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu (mouvements) des chanteurs.

o Il/Elle interprète un personnage de l'opéra.

o Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition.

o Il/Elle fait répéter les musiciens de l'orchestre et les dirige.

o Il/Elle dessine et conçoit les costumes.

o Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur.

o Il/Elle crée les décors du spectacle.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Note d'intention du metteur en scène

Cosi fan tutte : école des amants ou école des amantes ?

Une maison d'enfance au bord du lac de Côme. La villégiature, construite à la fin du XVIII° siècle, garderait l'usure du temps qui a passé, le souvenir de l'enfance et de ses verts paradis, malgré les transformations du bâti jusqu'aux années 1950 : moment *sensible* entre la guerre et la révolution des années 60. Ici on vit sans contraintes, avec le sentiment d'une libération qu'on pressent déjà. Vivre selon son désir est encore une aventure et une provocation.
Comme une mise à distance, pour laisser plus crûment encore, dans la musique et dans le chant, circuler le désir, s'exposer la suavité comme la cruauté, les flammes comme les clairs obscurs de cet étrange amour qui, selon Lacan, consisterait à offrir quelque chose qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas.

Deux sœurs dans la maison, Fiordiligi et Dorabella, l'une plus romantique, l'autre plus sensuelle, toutes deux amoureuses de deux garçons rencontrés sur le court de tennis ou à la baignade. Eux aussi sont amoureux. Guglielmo de Fiordiligi, Ferrando de Dorabella. L'un plus batailleur, l'autre plus sensible.
Une jeunesse dorée qui a le temps de prendre le temps, de jouer aux jeux du théâtre, de l'amour et de la vanité, d'enchanter son ennui en se projetant dans l'imaginaire, le romanesque de la passion et de ses tourments.

Et puis un matin, après une nuit de fête : on n'a pas dormi, on a beaucoup bu, fumé, joué au billard, on s'échauffe. C'est d'abord une fanfaronnade. Un pari : parier sur la fidélité ou l'infidélité de la femme aimée. Contre l'enthousiasme et la vanité des deux amoureux persuadés que leur fiancée leur sera toujours fidèle (et elles le sont réellement, farouchement…jusque là), Alfonso, un vieil ami de la maison, prétend leur prouver le contraire : toutes les femmes sont infidèles. Sous ses airs de philosophe revenu de tout, c'est un joueur - et c'est au théâtre qu'il va emprunter ses protocoles expérimentaux.
Avec la complicité de Despina, cousine éloignée des deux sœurs et sans doute ancienne conquête qu'il poursuit de ses assauts déguisés.
Mettre les femmes à l'épreuve, leur jouer une comédie destinée à prouver qu'elles sont comme toutes les autres, capables d'infidélité, forcer leur résistance, créer s'il le faut la preuve de leur inconstance. Avec les moyens du théâtre, déguisements, jeux de rôles, faux départs, morts simulées, chassés croisés amoureux, inversion des couples…
Pour faire triompher la vérité à travers les masques : *co-si-fan-tu-tte* !
Le rire cible d'abord l'enthousiasme et la sottise masculines : vanité d'idéaliser naïvement leur amante, sottise de vouloir les mettre à l'épreuve. C'est la leçon de « l'école des amants »

Mais les sentiments des deux femmes s'expriment avec une telle flamme (une *folie* propre à la jeunesse et à la naissance du désir) et des poses tellement hors de mesure qu'on en vient à les soupçonner de jouer elles aussi une comédie de l'amour.

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

La littérature du XVIII° siècle a inventé l'amour-passion, lié à l'absence : sa revendication de fidélité absolue rejoint la sentimentalité chevaleresque. La prétendue sincérité ne serait-elle que conformité à ce modèle emprunté, un rôle, une fiction qui aurait la force d'un sur-moi ?
Sur ce plan la musique amène des couleurs inattendues, tantôt ironique, tantôt d'une tonalité plus ambiguë, plus grave qui finit par brouiller les cartes.

Les acteurs se laissent–ils finalement prendre au jeu ? Au deuxième acte de l'opéra, Dorabella et Fiordiligi choisissent, pour finir, un autre objet d'amour et on se demande si les couples « joués » ne sont pas plus en harmonie que les couples réels, avant que « l'heureux dénouement » ne laisse au contraire un goût amer : blessures mal cicatrisées, désillusion, perte de soi : *« Mozart partage avec son temps l'angoisse de l'identité instable, mais il est plus que d'autres attiré par son mystère, il en aime le vertige, il est passé maître dans son expression esthétique : sa musique instrumentale est foncièrement expressive de l'expérience du devenir en ses métamorphoses fluentes et ses mutations imprévues.* » (Jean Massin)

La focalisation de la musique et du livret sur la question du désir au féminin et les intermittences du cœur ; le pathétique lié à la situation initiale de « victimes » conférée par l'intrigue aux deux femmes ; l'intérêt particulier suscité par leur parcours dramatique, notamment de celui du personnage peut-être le plus complexe psychologiquement : Fiordiligi ; l'initiation amoureuse, enfin, que constitue ce double parcours avec ses péripéties (une carte du sensuel, une carte du cruel, plus qu'une carte du tendre !), tout cela fait de *Cosi fan tutte* non seulement une école des amants, mais surtout une école des amantes.

Et une comédie douce-amère

Mozart n'a sans doute pas choisi le sujet de son opéra mais il sait qu'avec ce livret il est sur un terrain où sa maestria ne connaît pas de limites : celui des émotions et de l'intimité. Il y a tout un versant de *Cosi fan tutte* qui n'échappe pas à une sorte d'insaisissable mélancolie. Sous le jeu du théâtre, le pressentiment d'une gravité liée au désir en ses métamorphoses, de souffrances liées à l'amour. Suavité et supplice sur le dernier mot du trio *Soave sia il vento* : *désir*.

Bernard Pico, septembre 2014

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

L'équipe artistique :

Jean-Yves OSSONCE, direction

© 2011 LB Photos

Depuis 1991, Jean-Yves Ossonce mène une carrière internationale. Invité au festival d'Edimbourg dès 1994, il y dirige *Briséïs* d'Emmanuel Chabrier, puis *Pénélope* de Gabriel Fauré, entre autres.
Outre *Briséis*, sa discographie comprend l'*Intégrale des symphonies* d'Albéric Magnard, les *Suites pour orchestre* de Massenet, les Concertos pour piano de Hahn et Massenet, et un opéra de Ropartz, *Le Pays*, qui a reçu, entre autres distinctions, le Grand Prix de la critique allemande (Deutschen Schallplaten Preis).
Depuis sa nomination à l'Opéra de Tours en 1999, Jean-Yves Ossonce consacre une grande partie de ses activités à la vie musicale régionale, tout en poursuivant une carrière de chef invité, en particulier à l'étranger : Welsh National Opera, Opera North, Korean Symphony Orchestra, Festival d'Edimbourg, Orchestre National de Belgique, Philharmonie Slovaque, Deutsche Oper de Berlin, Staatsoper de Hamburg, San Francisco Opera, Minnesota Opera, Opéra de Montréal, Philharmonie Nationale de Varsovie, Teatro Verdi de Trieste, Capitole de Toulouse, Orchestre de la Radio de Leipzig, Opéra de Lausanne, Angers-Nantes Opéra, Opéra National de Montpellier, Opéra d'Avignon, Festival de Prague, Festival d'Athènes, Grand Théâtre de Genève.
Il compte à son répertoire un large éventail d'œuvres lyriques et symphoniques, mêlant le grand répertoire avec des œuvres plus rares. A l'invitation du Théâtre du Châtelet à Paris, il a par exemple assuré, en juin 2009, la création scénique de *Pastorale* de Gérard Pesson. En juin 2010, il est retourné à l'Opéra de Montréal pour *Cendrillon* de Massenet.
En 2011, Jean-Yves Ossonce a dirigé au Châtelet *Il Postino* de Daniel Catan, avec Placido Domingo. Invité par les Chorégies d'Orange, il a dirigé *Bohème* au Liban en juillet 2012, et retourna à l'opéra de Lausanne en avril 2013 pour *l'Aiglon* (Honegger - Ibert). Ses projets comprennent des productions pour les opéras d'Avignon, de Marseille ou de Pékin.
Après *Carmen* à Bilbao en février 2014, il a dirigé en mai dernier *A Flowering Tree*, opéra de John Adams, à l'invitation du Châtelet.
Son activité à la tête de l'Opéra et de l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours a été couronnée à deux reprises par le prix *Claude Rostand*, décerné par le Syndicat professionnel de la critique pour la meilleure production lyrique créée en province : en 2008 pour *Le Pays* de Joseph-Guy Ropartz et en 2014 pour *Bérénice* d'Albéric Magnard (créé à Tours les 4, 6 et 8 avril 2014).
L'enregistrement, en première mondiale, du *Coeur du moulin*, de Déodat de Séverac (Timpani Records), réalisé avec l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours, a été récompensé par un *Diapason d'Or* (du magazine éponyme), un *Orphée d'Or* de l'Académie du disque lyrique et un *Diamant d'Opéra Magazine*. Avec ce même orchestre, Jean-Yves Ossonce a enregistré la *3ème symphonie* de Ropartz (Timpani Records) avec un grand succès critique (*cinq Diapasons, Orphée d'Or de l'Académie du disque lyrique pour le meilleur enregistrement de musique française*).

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Gilles BOUILLON, mise en scène

© François Berthon

En juin 2004, Gilles Bouillon, directeur du Centre Dramatique Régional de Tours, inaugure le Nouvel Olympia avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ; suivront ensuite : *Léonce et Lena* de Büchner – *Des Crocodiles dans tes rêves ou sept pièces en un acte* de Tchekhov et *Kachtanka* d'après Tchekhov – *Hors jeu* de Catherine Benhamou – *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac - *Othello* de Shakespeare – *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp – *Peines d'amour perdues* de Shakespeare - *Kachtanka* de Tchekhov (nouvelle version en juin 2010) – *Cyrano de Bergerac* de Rostand (200 représentations en France et en Europe) – *Kids* de Fabrice Melquiot.

Gilles Bouillon a co-fondé *Le voyage des comédiens* (créations et tournées en Région Centre) auxquels il participe de 1995 à 1998. Il met en scène à cette occasion *Tabataba* de Bernard-Marie Koltès, *Le récit d'un chasseur* d'après Tchekhov, *Scène* de François Bon et *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht.

En 2005, grâce au soutien de la Région Centre, la Drac Centre, il met en place au sein du CDR de Tours le dispositif Jeune Théâtre en Région Centre, affirmant le choix de la permanence artistique au cœur d'une Maison de Théâtre.

En Mai 2009, Le Conseil Général d'Indre-et-Loire s'associe au dispositif JTRC. Cette équipe constitue un véritable atelier de recherche et une véritable troupe de création, qui participe à toutes les mises en scènes de Gilles Bouillon.

En 2012-2013, il met en scène *le Chapeau de paille d'Italie* de Labiche, *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès et en novembre 2013, *Don Juan* de Molière.

A l'opéra, Gilles Bouillon met en scène : *Orlando Paladino* de Joseph Haydn, *Le Viol de Lucrèce* de Benjamin Britten, *Monsieur de Balzac fait son théâtre* sur une musique d'Isabelle Aboulker, *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc, *Don Giovanni* de Mozart, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, *La flûte enchantée* de Mozart aux Chorégies d'Orange, *Jenufa* de Janacek, *La Vie parisienne* d'Offenbach, *Un bal masqué* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart (Reprise), *La Bohême* de Puccini, *Le Barbier de Séville* de Rossini, *Le Viol de Lucrèce* de Benjamin Britten (reprise), *Falstaff* de Giuseppe Verdi, *La Bohème* de Puccini, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (reprises), *Carmen* de Bizet (Création), *Armida* de Haydn, *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc (reprise), *Tosca* de Puccini, *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi, *La Bohème* de Puccini (reprise), *Macbeth* de Verdi à l'opéra de Tours, *La Voix Humaine* de Poulenc à la Cité de la Musique à Paris.

En 2013, il met en scène *Un bal masqué* de Verdi (reprise), *Le Barbier de Séville* de Rossini (reprise) et en 2014 *Carmen* (reprise) et *Falstaff* (reprise).

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Maquettes de la production :

© Nathalie Holt / Acte 1

© Nathalie Holt / La noce finale

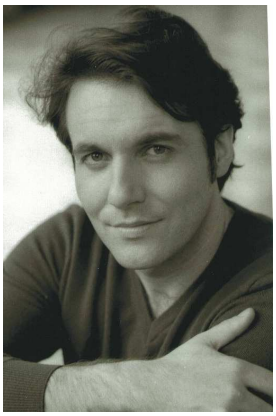
Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014

Les solistes en images :

Vannina Santoni
Fiordiligi (soprano)

Carine Séchaye
Dorabella (mezzo-soprano)

Catherine Dune
Despina (soprano)



Sébastien Droy
Ferrando (ténor)

Alexandre Duhamel
Guglielmo (baryton)

Franck Leguérinel
Don Alfonso (baryton-basse)

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2014